INTRODUCERE

Cînd în 1939 G. Călinescu publica la Editura Fundației pentru literatură și artă în Biblioteca de filosofie opusculul *Principii de estetică*, toată lumea se întreba dacă aceasta e într-adevăr o operă filosofică sau estetică. Cum s-a spus încă de atunci, G. Călinescu nu era un estetician, nu avea un sistem estetic și cartea nu conținea decît un *Curs de poezie* și o expunere a *Tehnicii criticii și a istoriei literare*, amîndouă mai curînd o contestare a disciplinei estetice. Din cauză că ceea ce numim fenomen estetic e un sentiment particular pe care îl au unii și nu-l au alții și din cauză că atît granițele de valoare între opere, ca și granițele între opere și capodopere sînt greu de determinat, estetica nu poate pretinde că are un obiect și un criteriu de determinare a frumosului valabil pentru toți (judecățile de valoare, subiective, pot fi cel mult consimțite), G. Călinescu nu crede decît într-un corp de observații psihologice, sociologice, tehnice asupra artelor deduse de critici, adică de oameni înzestrați cu percepții și penetrație a fenomenelor artistice, cu valoare instructivă. „Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculații în jurul goalei noțiuni de artă", conchide el, mai satisfăcut de fenomenul artistic palpabil pe care criticul cu intuiție și experiență se poate hazarda să-l definească, obținînd aprobarea demersului său.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă nu e un estetician, G. Călinescu e în schimb autorul unei excepționale poetici și al celei mai importante teorii asupra criticii și istoriei literare formulate la noi pînă în 1947.

☆

Poetica și-a expus-o în amintitul *Curs de poezie* (ținut la Facultatea de filosofie și litere din Iași și publicat întîi în „Adevărul literar și artistic" în 1938) și în niște lecții de seminar cu titlul *Universul poeziei* (ținute la aceeași facultate și publicate în „Vremea", apoi repetate la Facultatea de litere și filosofie din București și republicate în „Națiunea" și în „Jurnalul literar", seria a II-a, București, 1948). De o indiscutabilă originalitate, aceste două lucrări reprezintă o contribuție remarcabilă la clarificarea unor probleme de estetică literară cu nimic mai prejos de acelea aduse anterior îndeosebi de Benedetto Croce *(Poesia e non Poesia, Poesia antica e moderna, Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura)*, de diverși esteticieni germani, mai ales de Oskar Walzel *(Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* și *Vom Vesen der Dichtung)* și, în același timp, de Th. Maulnier în *Introduction de la Poésie française* (Paris, 1939). Înrîurit în parte de estetica italiană (Croce, Adriano Tilgher, J. Evola), G. Călinescu are o poziție proprie, dacă nu materialistă, ferită în orice caz de iraționalism. Să încercăm a o defini.

Pornind de la ideea că poezia „nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi", G. Călinescu susține pe bună dreptate că nu putem nici defini, nici da norme pentru prepararea fenomenului poetic, care poate fi numai descris. Însă dacă e cu neputință de spus ce este poezia, *a posteriori* se poate arăta cum este ea, din studiul practic al poemelor ilustre. Pe baza observațiilor istorice și statistice, putem ajunge chiar la stabilirea unor pseudo-norme, adică a unor precepte care „nu trebuiesc urmate, ci numai meditate".

În formularea acestor precepte de caracter pur instructiv, eseistul urmează fie calea inductivă, fie pe cea deductivă, analizînd manifeste-program, mărturii ale poeților, poezii sau fragmente de poezii ilustrative. Un prim precept: „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizație, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică" sau, și mai pe scurt, „nici un sens", — este scos din analiza dadaismului și a futurismului. Dadaiștii pretindeau că adevărata poezie este opera hazardului, a lipsei de orice intenționali-

Scanned with OKEN Scanner

tate. Aceasta e adevărat în măsura în care preocuparea excesivă de procedee tehnice răpesc poeziei spontaneitatea, transformînd-o într-o mașină, dar abandonarea în voia hazardului nu duce la nimic, iar un hazard obținut în chip deliberat nu mai este hazard. Cînd nu e o simplă farsă, dadaismul ajunge prin eliminarea convențiilor artistice la descoperirea unor raporturi inedite. Astfel de raporturi „care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început" au însă (alt precept) un efect comic. De aici rezultă că emoțiile grave, solemne, care presupun repetarea unor gesturi comune, ceremoniale, nu exclud convenția și că în creația veritabilă proporția între știut și neprevăzut este în favoarea celui dintîi. Futuriștii voind să evite întîi de toate academismul și să intre în imediateța vieții, prezintă numai momente izolate, viziuni și exclamații necoagulate. Din metoda futuristă se poate extrage preceptul că observația disparată duce în proză la reportaj, iar sinceritatea brută nu înseamnă neapărat autenticitate în poezie, unde viața urmează să dobîndească o semnificație.

O confirmare a preceptelor de pînă acum și o anticipare a altora sînt realizate prin analiza compunerilor lui Urmuz, *Pîlnia și Stamate*, *Ismail și Turnavitu* și *Cronicari*. Mimînd modul povestirii, Urmuz practică epicul pur, însă izbitoare la el e mai ales tehnica absurdității introduse conștient, de unde aspectul umoristic. Bergson a definit comicul ca fiind rezultatul suprapunerii mecanicului pe viu. Urmuz înfăptuiește comicul evitînd mecanica asociației conștiente prin mecanica fugii de orice asociație, adică prin menținerea voluntară, permanentă, în absurd. Altceva urmăreau suprarealiștii. După reprezentantul lor cel mai autorizat, André Breton, suprarealiștii își propuneau să exprime, prin nu importă ce mijloace, funcționarea reală a gîndirii, automatismul psihic pur, mecanica gîndului nesupusă vreunui control și în afara oricărui scop. Suprarealiștii au fost influențați de filosofia bergsoniană a devenirii (viața e un rîu în care trăim înecînd rațiunea, scufundîndu-ne în ininteligibil) și de cercetările lui S. Freud asupra viselor. Intuiția lui Bergson fiind o iluzie, iar explicațiile lui Freud neavînd decît parțial o bază științifică, suprarealiștii nu au putut descoperi mijlocul eficace de a exprima automatismul psihic pur pe care l-au sugerat fie printr-un efort foarte conștient, fie printr-un onirism artificial. Eroarea principală a suprarealiștilor este de a se fi abandonat așa-zisului dicteu automatic, de a fi urmărit nu substituirea asociațiilor logice prin scheme ilogice, ca Urmuz, ci înre-

gistrarea unor imagini surprinzătoare mai mult prin incongruență decît prin vreo semnificație. Valabile fragmentar, poeziile suprarealiste nu izbutesc totdeauna să înlăture confuzia curată, îndepărtînd emoția, care singură poate conferi un sens, dacă nu un înțeles notației viselor. Așadar un precept sună : „Fără emoție nu există poezie onirică". Alte observații interesante despre suprarealiști sînt următoarele :

„Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și în fond nici o poezie valabilă și, ca în cazul dadaiștilor, toți mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite promițătoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie". Iar concluzia ultimă este că „arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens".

O adaptare a bergsonismului la catolicism, a iraționalismului la misticism, a încercat abatele Henri Brémond în *La poésie pure* (1926). Suprarealiștii voiau să se cufunde în rîul devenirii, Brémond se abandonează total misterului divin. După el poezia e o stare de extaz, de pregătire a rugăciunii, o murmurare purificată de orice conținut, o „bolborosire". Dar „purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți noi avem un conținut". Preceptul ce se poate enunța este deci că nu există poezia pură, că „sterilizarea duce în chip fatal la absurditate".

La o judicioasă analiză este supusă poezia dificilă formal. După G. Călinescu poezia hermetică are totdeauna un sens, deoarece tinde să spună ceva asupra universului sau cel puțin să pună în mișcare facultatea de penetrație în univers. Desigur cunoașterea artistică este altceva decît cunoașterea științifică, deși nu în totală contradicție cu ea. Tocmai aparența de gravitate a adevărului relevat de poeți stă la baza oricărui lirism. Hermetismul presupune o conștiință a universului, capabilă de a-l reprezenta metaforic sau, cum zicea Baudelaire, prin corespondențe. Baudelaire atribuia o astfel de capacitate lui Victor Hugo.

Scanned with OKEN Scanner

„Aucun artist n'est plus universal que lui, plus apte ă se mettre en contact avec les forçes de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec l'obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément revélé".

Brémond susţinea că se află în poezie „certaines choses ineffables", nişte graţii secrete, nişte farmece imperceptibile şi nişte „agrements cachés" pe care nu le putem explica. Părerea lui G. Călinescu este că în anume condiţii prozaismul, gnomismul, didacticismul pot convieţui cu lirismul, întrucît scutită de efort intelectual, mintea noastră poate cădea toată asupra mecanicei versurilor, rezonanţei de oracol a sentinţelor sau purei rostogoliri a vocabulelor. A alterna deci în poezie frazele substanţiale cu cele prozaice spre a lăsa mişcarea prozodică liberă şi a da din cînd în cînd frîu liber verbalităţii pentru a atrage atenţia asupra calităţii de ritual, de incantaţie, a poeziei, nu sînt atitudini greşite.

În sfîrşit există în marile poeme un factor constant structural asupra căruia consimţămîntul estetic e unanim : „Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele aşa-zise adevărate şi nici nu urmăreşte să trezească sentimente. Emoţia poetică dacă este un sentiment este un sentiment sui-generis, o emoţie nepractică". În sonetul lui Baudelaire *Correspondences* nu avem un sentiment, ci o atitudine în faţa ordinii universului, o stare activă de contemplaţie care duce la recunoaşterea compenetraţiei elementelor, a fenomenului sinesteziei, adică a întrepătrunderii senzaţiilor de miros, văz şi auz. Poezia spune ceva asupra lumii, fără preocupare de a instrui sau educa. Sforţarea poetului seamănă cu aceea a compozitorului care şi el se străduieşte să ne comunice prin tonuri nearticulate, ca un mut, un adevăr ce va rămîne mereu obscur. Ceea ce comunică poeţii nu e în fond nimic altceva decît „nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii". În poezia *Timbru* din *Joc secund,* Ion Barbu, încheie G. Călinescu, a simbolizat admirabil această năzuinţă intelectuală a poetului, „tradusă în rit şi cîntec".

Punctul de plecare în cel de al doilea eseu, *Universul poeziei,* este ideea că poezia îşi are universul ei, „aşa cum un continent îşi are fauna şi flora lui", constituind o lume aparte, cu rînduiala ei proprie. Nu toate lucrările din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care, datorită imaginaţiei omenirii, pot deveni hieroglife, poeme-embrionare, momente favorabile la îndemîna poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului. Poezia este un animism reducînd lumea la destinul omului, la existența sa semnificativă printre elementele care poartă un mesaj. În orice lucru doarme un cîntec visînd neîntrerupt, spunea Eichendorff, și a fi poet nu înseamnă decît a găsi cuvîntul magic care să trezească acel cîntec latent pentru ca lumea întreagă să înceapă să cînte.

După G. Călinescu, element poetic este în primul rînd focul ca hieroglifă a universului, care nu-i decît „un pumn de scîntei mai mari sau mai mici învîrtindu-se în beznă". Soarele e scînteia cea mai mare, simbol al rezistenței luminii la umbră, al dramei vieții, deci al destinului uman. Lirica fiind însă o formă de depresiune cultivată savant, poeții cîntă rar soarele, care, cum spunea Petrarca, orbește pe cel care-l privește fix, producîndu-i impresia de întuneric, și mai mult luna, simbol al răcirii și stingerii, stelele, simboluri ale singurătății în spațiu, și mai cu seamă succedaneele lor terestre, focul din sobă iarna, luminările, făcliile, lămpile cu gaz sau electricitate, materiile fosforescente, pietrele prețioase (focarele reci de lumină din lumea subterană).

Al doilea element poetic, dacă restituim ochiului nostru ingenuitatea primordială, este apa. Reprezentată ca natură dotată cu o noțiune lirică, ea se comportă ca o ființă poetică, sălbatecă sau civilizată. Marea deșteaptă ideea de forță instinctuală sau pacificată, torentul e titanul apelor, cascada, o draperie fluidă. Apa captată în cișmele are un susur pueril ori senil, apa solidificată devine parter, patinoar sau pistă de ski. Pictorii receptează mai ales aceste forme. Dar și poeții le pot aborda, atrăgînd atenția asupra miraculosului metamorfozelor lichidului în solid, ori a solidului în vapori.

În ceea ce privește regnurile, poetică e confuzia între ele, din cauză că deschide conștiinței ideea continuității lor. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă e o tranziție bruscă de la regimul vegetal la cel animal". Ceea ce încîntă e „părăsirea subită a ipostazei", prefacerea florii în fluture, a crăcilor unui copac în coarne de cerb. Unele vietăți marine, ca steaua de mare, acuză mineralul ,altele, ca meduza, acuză vegetalul. Animalele colosale stîrnesc meditația poetică prin faptul că reprezintă însuflețirea unei mari cantități de materie, efemeridele, gîngăniile mici intră sub unghiul de observație al poeților pentru că biruie moartea prin plodirea gigantică. Tot ce reprezintă o analogie între om și procesul universal este poetic, creșterea ierbii, anima-

Scanned with OKEN Scanner

lităţea sublimată a florilor, umanitatea copacilor cu braţele întinse spre cer dar ţintuiţi prin rădăcini de pămînt, despletirea patetică a salciei, dignitatea bradului drept, solemnitatea stejarului. Tăierea arborilor seamănă cu execuţiile capitale, descărcarea lemnelor toamna e similară înmormîntării.

În universul poeziei apar apoi himerele, animale şi vegetale, care n-au prototip în lumea terestră, speţele din vis, născute din tendinţa de a atinge un canon de frumuseţe spirituală, ca de pildă centaurul, grifonul, pegasul, nereidele, dar şi îngerul a cărui anatomie e făcută într-un capitol special, neuitîndu-se sugestiile poeţilor, ale lui Petrarca, Poe şi Mallarmé.

Din anatomia umană poetice sînt părul şi unghiile (minerale şi vegetale totdeodată), ochii pentru sugestia de mineral, sîngele văzut independent, nu în funcţie vitală, maladiile care devitalizează sugerînd trecerea spre alte regnuri, decrepitudinea, amintind eliberarea de pasiuni dar şi involuţia vieţii, caducitatea organismelor.

Catagrafia cuprinde în sfîrşit alimentele poetice (apa, vinul, laptele, mierea, rodia), maşinile (trenul, avionul, tramvaiul, bicicleta, corabia, vaporul, orologiul), mobilele (masa, fotoliul, uşa, clanţa, oglinda, scrinul, tigaia în care sfîrîie friptura), instrumentele muzicale (vioara, viola, violina, pianul, trîmbiţa, cornul, cimpoiul, clopotul).

Un mic număr de trucuri completează creaţia poetică : a face inventare de interior, adică a sugera viaţa prin absenţa ei ; a remarca stereotipia vieţii prin sistematizarea anului în anotimpuri ; a solemniza prin a introduce într-o operaţie sacerdotală un gest banal ; a diminua şi a mări, fie vizual fie acustic.

Prevenitoare este concluzia dialogului :

„— Domnule profesor, sînt totuşi nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilaţia, melancolia, nostalgia şi celelalte multiple sentimente ale poeţilor unde rămîn ?

— Eu nu ţi-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. Lucrurile din poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăşi, e o problemă care depăşeşte mijloacele noastre".

De fapt, am văzut că în *Curs de poezie* autorul dă un răspuns la întrebarea ce este poezia, indirect, arătînd cum este ea, dă de asemenea un răspuns privitor la ceea ce se poate înţelege prin sentiment în poezie. Poezia fiind, ca şi arta în genere, un mod specific de

cunoaştere a lumii, o tentaţie de re-creare a ei (Claudel echivalează cunoaşterea poetică, „connaissance", cu o „connaissance", naştere împreună), fundamental în poezie e un factor intelectual, nu senzual, ideea în înţelesul cel mai pur, „pornirea de a comunica". Ideea nu va să zică, precum în estetica maioresciană, un concept manifestat sensibil, ci numai necesitatea de a exprima, caracteristică muzicii şi arhitecturii :

„În faţa morţii, scrie G. Călinescu, filosoful gîndeşte discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalţă un mauzoleu. În muzică şi în monument nu se găseşte deloc conceptul morţii, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul şi arhitectul au aerul de a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai avea aerul, ci ar spune într-adevăr şi atunci procesul artistic ar fi oprit".

La fel se petrec lucrurile în poezie. Dacă în poezie descoperim un concept, poetul nu mai are aerul că spune ceva, ci spune de-a binelea, şi procesul creaţiei a încetat.

Trebuie să adăugăm la aceste două eseuri fundamentale cîteva articole din „Jurnalul literar" (Iaşi, 1939) şi ziarul „Naţiunea" din 1947 despre autori de poetică precum Aristot, abatele Batteux, abatele Dubos, Hegel, André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel, Alain, folosite şi ele ca fişe de seminar.

Poetica lui Aristot e luată în discuţie spre a reanaliza noţiunea de mimesis înţeleasă de mulţi ca simplă reproducere a naturii. În realitate, pentru Artistot frumosul nu e în natură, ci în opera omului. Poetul nu imită, ci creează în pură fantezie, dînd doar iluzia realului. Distincţia între istorie (care e proză) şi poezie e cît se poate de modernă. „Istoria reţine particularul, poezia universalul, deci semnificativul, ceea ce nu s-ar putea dacă scopul artei ar fi reproducerea întocmai a unui original".

Ideea o regăsim în secolul al XVIII-lea la abatele Batteux. În poezie, în pictură, coregrafie, muzică, sentimentul de frumos nu-l avem din contactul direct cu natura, ci din contrafacerea acesteia : „Rien n'est réel dans leurs ouvrages ; tout y est imaginé, peint, copié, artificiel."

Abatele Dubos merge chiar mai departe, după el arta este imitaţie a iraţionalului. Suferinţa, mîhnirea atrag, însă, nu pasiunile reale, ci numai cele închipuite, de pildă cele reprezentate pe

Scanned with OKEN Scanner

scenă, unde nu mergem pentru a suferi, ci pentru a ne distra, știind că „l'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimène et de Phèdre".

Și pentru Hegel, în interpretarea lui G. Călinescu, frumosul artistic, întrucît este un produs al spiritului liber, este mai semnificativ decît frumosul natural, scopul artei fiind „reprezentarea sensibilă a absolutului", iar frumosul „aparența sensibilă a ideii". Opera rezultă dintr-o negație, din anularea absolutului în obiect, care însă se reafirmă prin concreteța creației.

André Gide în epoca modernă a reluat definiția artei ca formă de cunoaștere. Poezia, după el, ghicește esențele prin simboluri, egale cu reprezentările, nu simple vehicule, ci chiar sensuri transcendente. Scopul ultim al artei fiind adevărul, dezvăluirea problemei morale prin experiențe, prin trăirea binelui și a răului, expresia trebuie să fie autentică, nu calofilă.

Pentru Paul Valéry arta e o industrie într-un înțeles special, în sensul că reconstituie emoțiile pe cale artificială, prin delimitare de emoțiile de ordin psihologic, așa cum chimia reface sintetic parfumurile.

Și Paul Claudel insistă asupra cunoașterii în artă, îndeosebi în poezie, înțelegînd-o ca pe o naștere împreună a elementelor în reprezentare. Metafora lui Claudel e suprapunerea de obiecte în aparență disparate spre a descoperi unitatea esențială, sensul ultim, cum am descoperi centrul coagulant al pulberii în realitate plutind fără direcție într-o rază.

Estetica lui Alain, în fine, e înrudită cu aceea a abatelui Dubos și a lui Valéry. Pasiunile, afirmă el, nu se trezesc prin sinceritatea informă, care nu-i nici obligatorie, nici necesară, ci prin artificiu, prin contrafacere.

☆

Concepția asupra criticii și istoriei literare a lui G. Călinescu rezultă din alte două eseuri fundamentale : *Tehnica criticii și a istoriei literare* (apărut întîi în „Adevărul literar și artistic" nr. 908 și 910 din 1—5 mai 1938, apoi în *Principii de estetică*, 1939) și *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* („Jurnalul literar", București, 1947, nr. 1) o reluare a celui dintîi.

O primă definiție a lui G. Călinescu era că istoria literară este forma cea mai largă de critică, fiind admis că orice critică de va-

loare conține implicit o determinație istorică și că, în special, critica estetică propriu-zisă este în același timp o preparație a explicării în perspectiva cronologică.

Această definiție diferă de aceea a lui Benedetto Croce care prin istorie literară înțelege operația preliminară sau recapitulativă de afirmare sau tăgăduire a existenței operei ca produs expresiv și punerea criticului ca reproducător exact în situația autorului din momentul creației. Operele de artă fiind creații individuale, autonome, nici o relație cauzală nu e posibilă între ele, încît istoria literară, după Croce, nu se poate ocupa decît cu creșterea și scăderea conștiinței estetice ca fenomen de istorie a culturii.

În realitate, susține G. Călinescu, conceptul de progres (în înțelesul de activitate îndreptată conștient spre un scop) recunoscut de Croce numai în istorie poate fi urmărit și în istoria literară, dacă prin aceasta nu înțelegem toate condițiile din care au ieșit operele artistice, ci operele însești ca fenomene estetice, ca valori. Există așadar două istorii : una a faptelor materiale evidențe, din care iese o operă, istoria culturii, și alta a fenomenelor fictive dintr-o operă a căror realitate estetică trebuie dovedită, istoria literaturii.

Raportul de la cauză la efect din istorie nu poate fi introdus în istoria literară (Hamlet n-a produs pe Rascolnikoff), dar și în istoria valorilor există o succesiune, o ordine substanțială, eroul lui Shakespeare neputînd fi gîndit după acela al lui Dostoievski. Operele literare, zice G. Călinescu „au o dată care constituie o notă a existenței lor".

O problemă mult discutată a istoriei literare este aceea a obiectivității. Istoricul literar este considerat științific, dacă e obiectiv, și neștiințific, dacă e subiectiv. După G. Călinescu, „în afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens" și „orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă". Cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, atribuim faptelor o coerență, un sens. Renașterea, romantismul nu s-au impus ca perioade sau stiluri decît cînd Burckhardt și Doamna de Staël le-au intuit ca atare, determinînd existența lor. Renașterea și romantismul sînt construcții ale unor minți geniale, recunoscute ca obiective de alții, dar și contestate. Erwin Panofoky a adus argumente în favoarea Renașterii, A. O. Lovejoy, între alții, a propus să se renunțe la termeni ca acela de romantism. Exis-

Scanned with OKEN Scanner

tența unei structuri e în funcție de capacitatea de creație a criticului. Cînd un alt critic (istoric literar) vne cu o altă viziune, un alt punct de vedere, mai solid, vechea formulare este abandonată sau rămîne în competiție alături de cealaltă. „Prin urmare, scrie G. Călinescu, rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile".

Nu există, susține autorul *Principiilor de estetică* în continuare, istorie literară, ci numai istorici literari, critici capabili a stabili valori și o scară de valori.

Croce identifică creația cu reproducția, literatura cu critica, geniul cu gustul. Dar conceptul de gust s-a învechit. Nu gustul stă la originea creației criticului, ci opera ca un „produs posibil al propriei sale activități". Actul critic e similar actului creator, diferit însă de el prin aceea că s-a întrerupt în momentul cînd am constatat că altul l-a săvîrșit înaintea noastră, așa cum l-am fi făcut și noi. Recunoașterea acestui lucru, și ca urmare, refacerea creației după norma spiritului nostru este critica. Nu e critic cine nu posedă virtual dispoziția creatoare, cine, afară de cazul cînd n-a renunțat printr-o simplă întîmplare, respinge ideea de a crea el însuși, cenzurînd doar creația altuia.

Critica și istoria literară sînt, susține pe drept cuvînt G. Călinescu, o chestiune de vocație, ca și poezia, și ca atare nu se pot învăța. Dar vocația trebuie disciplinată și așa cum poetul trebuie să cunoască limba și prozodia, istoricul literar trebuie înainte de a face istorie de valori (sinteză) să se exercite în cercetarea documentelor (analiză). Bibliografia, comunicarea de inedite, ediția critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și importanței lor, critica de atribuire, datarea documentelor, biografia ca pură cronologie sînt punctele de plecare ale fiecărui istoric literar. Ele rămîn un mijloc și nu un scop pentru istoricul literar de vocație care, printr-un punct de vedere propriu, printr-o perspectivă personală, intuiește o structură nebănuită înainte. În acest fel opera supusă criticii nu e niciodată epuizată, istoricul literar manifestîndu-se nu prin erudiție, ci prin originalitatea viziunii. Chiar simplul document vorbește altfel istoricului literar de vocație, decît cercetătorului, întrucît istoricul literar îl citește în raport cu ideea sa critică, nu în sine.

Mulți, luînd istoria literară drept o chestiune de specialitate, consideră că aceasta poate fi învățată în sine, fără o pregătire

Scanned with OKEN Scanner

mai largă. Faptul literar fiind însă și un fapt istoric, istoricul literar trebuie să fie și un istoric, nu în înțelesul că trebuie să aibă cunoștințe de istorie, dar că trebuie să fie în stare a interpreta fenomenele istorice, a descoperi în ele structuri. Altfel nu vom izbuti să situăm valorile literare în timp, nu vom putea disocia ceea ce e istoric, accidental, într-o operă de artă, față de ceea ce e transistoric, sempitern.

Un istoric literar fără pregătire filosofică nu va pricepe concepția despre lume și viață a unui scriitor, nu va ști să reconvertească în idei imaginile unui poet, nu va putea gîndi poziția poetului în univers exprimată metaforic.

Nu poate stabili valori cine cunoaște o singură literatură, cine nu face raportări la literatura universală, cine nu pleacă de la literatura universală spre literatura națională, cine nu are în minte structurile capodoperelor confirmate și validate prin îndelungă experimentare critică. Într-un cuvînt, nu istoria literară e totul, ci istoricul literar, creator de vocație și „om de o mare capacitate intelectuală".

În „Adevărul literar și artistic" nr. 917 bis din 3 iulie 1938, G. Călinescu a publicat încă o parte (a treia) din articolul *Tehnica criticii și a istoriei literare*, cu observații despre critica izvoarele și critica genetică, pe care nu a mai reprodus-o în *Principii de estetică*. Autorul are în vedere pe lansonieni, îndeosebi pe Gustave Rudler cu ale sale instrucțiuni din *Les techniques de la critique et de l'histoire en littérature française moderne* (Oxford, 1923) dar și pe D. Caracostea și E. Lovinescu, acuzat aici, cam intempestiv, de dogmatism. G. Călinescu nu respinge în întregime căutarea „cauzelor" operei, dar crede că acestea sînt în primul rînd talentul scriitorului, iar din punct de vedere al conținutului, sufletul lui însuși, experiența, biografia neputînd demonstra valoarea operei, opera însă putînd clarifica „unele puncte de biografie".

Critica genetică încearcă să determine traiectul de la prima idee a creatorului pînă la forma ultimă în care o încorporează și să stabilească elementele din care opera s-a constituit. Însă și scriitorii buni și cei răi lucrează la fel și credința că pe această cale am pătruns în tainele creației este puerilă.

„A explica în critică", demonstrase G. Călinescu încă din partea a doua a studiului său, opunîndu-se pozitiviștilor (Taine, Brunetière, Grammont), „nu înseamnă a arăta cauza exterioară a

Scanned with OKEN Scanner

emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putința de a recepta frumosul și el cere criticului o stimulare în această direcție așa încît ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect și pentru el... În critică, a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor... Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoția".

Eseul *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* reia problemele din *Tehnica criticii și a istoriei literare* reproducînd aproape identic unele pasaje, dar într-o altă ordine și într-un context mai larg. Considerînd și de data aceasta că istoria literară este „cu anume condiții proprii, un capitol al istoriei generale", autorul se întreabă dacă istoria este o știință în stare de a formula raporturi necesare și a prevedea, sau o fabulă cu obiect real, însă accidental, neinteresată în căutarea de cauze sau legi. Antichitatea a cunoscut istoria apodictică, întemeiată pe noțiunea necesității, cît și istoria pragmatică, curat narativă, timpurile moderne vorbesc de istoria genetică („totalitatea manifestărilor de activitate și de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență", după Gabriel Monod). Geneticienii acceptă cauzalitatea, însă numai pe linia particularului, insistînd asupra noțiunii de proces istoric prin cercetarea contiguităților. Încă Hegel observase că logica și istoria sînt momente corelative, că logica se revelă în istorie, istoria fără inteligibilitate fiind neantul însuși. Orice descriere se face prin raportări continue la universale și nici o propoziție particulară nu e valabilă dacă nu se poate converti mental într-una universală. Prin urmare, descrierea în istorie e un congres de judecăți necesare, singulară fiind interferența universalelor. Științele naturii, zicea Xenopol, se ocupă de fapte de repetiție, în istorie avem fapte de succesiune care nu se pot grupa în legi, ci numai în serii fenomenale. De fapt, repetiția e chiar istoria, desigur, nu o succesiune de momente disparate, ci subordonate unui program logic. Spengler și alții concep istoria ca un proces biologic evolutiv, prin cicluri culturale închise care apar cu o necesitate fatală. Însumarea fap-

Scanned with OKEN Scanner

telor în cicluri sau tipuri poate interesa ca eseu, pentru farmecul speculațiilor unui autor, nu exprimă însă faptele nude, ca să putem noi medita asupra lor.

Mai departe, G. Călinescu discută opiniile celor care trec istoria printre științele culturii avînd drept obiect faptul concret și individual, înțeles numai prin raportare la un sistem de valori. Heinrich Rickert este filosoful care propune scrutarea faptului particular istoric din perspectiva unei valori și aprecierea lui prin stabilirea apropierii sau depărtării de valoare (explicație teleologică). Un fapt istoric devine astfel semnificativ sau reprezentativ, iar pentru aceasta istoricul operează o alegere. Un adept al lui Rickert este sociologul Max Weber care judecă faptele istorice în funcție de niște „tipuri sociale ideale", obținute din studiul operelor literare, prin ridicarea la rang de normă a unor fenomene particulare. În spiritul lui Rickert este și Herbert Cysarz care practică un paralelism între științe și arte, ocupîndu-se de obiecte spirituale individuale, transmutate din regimul particularului în acela al duratei prin spațializare. Valoarea înseamnă la Cysarz a hărăzi viață postumă prin retrăire, nu prin idealizare. Geniul e un simbol al morfologiei unei lumi și, descriindu-i structura, sugerăm dimensiunile lumii căreia îi aparține. În sfîrșit, Ernst Troltsch e un teoretician al istoriei literare, avînd drept criteriu valoarea etică prin care spera să înfrîngă haosul devenirii. Observăm că toți teoreticienii istoriei sînt în căutare de concepte, încît s-ar putea spune că fără concepte istoria e un coșmar, după cum fără absurditate istoria e proverb.

Nu există o istorie a evenimentului pur, continuă G. Călinescu, o istorie fără concepte nu se poate închipui. Orice istorisire afirmă o esență și istoria pune cam aceste trei ipoteze : empiricul are o finalitate, demonstrează un substrat ; empiricul conține o semnificație, deci o valoare ; empiricul e revelarea fenomenală a unui raport universal. Istoria fiind chipul cum conceptul se desprinde din concret, istoricul evită ineditul sistematic și totodată fuge de tipologia prezumțioasă care simplifică orice complexitate. Nu poți expune materialul în vederea unui sistem, dacă n-ai dinainte sistemul, așadar istoricul insistă asupra accidentalului cu conștiința universalului. Unde nu e sugestie a universalului, nu e istorie.

Partea a doua a eseului tratează despre obiectivitate în istorie. Sînt expuse iarăși opiniile teoreticienilor. După Georg Simmel o

Scanned with OKEN Scanner

percepție presupune totdeauna o apercepție, o anticipație. În istorie faptele nu sînt izolate ca în realitate, formează o imagine, prin urmare, spre a obține această imagine este necesară o sinteză a fanteziei, un proces de condensare. Faptele fiind complexe, imposibil de diferențiat, nu putem formula legi, ne servim numai de niște principii, de anticipații orientatoare. Faptele sînt o construcție a subiectivității noastre care le cristalizează teleologic, punînd în ele un ideal, acordîndu-le un sens. Ele sînt actualizate printr-un interes care rezultă nemijlocit din existență. După Dilthey, omul de știință explică un eveniment prin antecedentele lui cauzale, în vreme ce istoricul încearcă să-i înțeleagă semnificația. Înțelegerea pentru Dilthey e un proces în mod necesar individual și subiectiv. Ne cunoaștem ca obiecte istorice în valorile pe care le-am creat. Lumea ne apare sub forma culturii pe care o contemplăm în același timp ca obiect și subiect (Gegenstand). De fapt, cunoașterea lui Dilthey înseamnă viața, și categoriile prin intermediul cărora are loc se numesc: trăire (Erlebnis), temporalitate, semnificație, structură, valoare. Fundamentală e trăirea, și anume trăirea de la un anumit orizont. Cuvîntul orizont, ne atrage atenția G. Călinescu, a făcut carieră. În filosofia lui Dilthey fiece epocă își are orizontul ei din care vede unilateral universul, lumea fiind viața trăită în orizontul subiectului-obiect. Regăsim ultima idee la Benedetto Croce. În prima fază a activității sale, acesta identifica istoria cu arta, în considerația că istoria, ca și arta, nu e desfășurare și narare a faptelor procesului, ci faptul nud. Mai tîrziu, considerînd că obiectul istoriei e valoarea și calitatea istorică a faptelor rezultate din alegerea făcută de subiect, Croce identifică istoria cu filosofia, întrucît istoria n-ar fi decît gîndirea, cerebralizarea documentelor. Același punct de vedere, printr-o evidentă înrîurire a lui Dilthey, îl susține adversarul lui Croce, Giovanni Gentile, pentru care viața e pură actualitate, constă, ca produs al libertății noastre, din spiritualizarea universului. Concepții înrudite întîlnim la antidiltheyanul Johannes Thyssen (faptul istoric e ales de la nivelul prezentului) și Erich Rothacker (pentru acesta istoria are a studia culturile, ținutele spirituale din anumite poziții ale oamenilor, stilul lor de viață). În sfîrșit, Ortega y Gasset vede faptul istoric ca simplă alteritate, cîtă vreme n-a fost retrăit prin centrul perspectivei noastre unde se întrunesc toate eurile. Din faptul că în concepția lui Ortega y Gasset co-

Scanned with OKEN Scanner

municarea se face prin aducerea celorlalte euri la orizontul nostru și toate perspectivele sînt absolute în sine, toate viziunile istorice sînt egal de îndreptățite.

„Deci istoria, conchide G. Călinescu, e o disciplină în care legile n-ajung la formulare și se insinuează direct. Se înlătură cu desăvîrșire pentru o minte analitică pretenția că istoria redă faptul așa cum este el, adică cum a fost. Istoria este în înțeles filosofic subiectivă, întrucît obiectul ei se constituie ca atare numai după ce subiectul s-a infiltrat în el și l-a declarat obiect...".

Autorul citează din nou pe Henri Massis în chestiunea necesității unui punct de vedere în istorie, delimitîndu-se de spiritul catolic, dar analogia dintre scenariul epic care leagă elementele printr-un nex dramatic și psihologia formei așa-numita Gestaltpsychologie o consideră acum de prisos. Distingînd încă o dată între cauzalitate și contingență, între document și fapt istoric, G. Călinescu ajunge la încheierea că „epica istoricului se cuvine să fie seacă, limitată la coliziunea documentelor în fapte istorice...".

Concluzia privind istoria literară merită citată în întregime :

„Istoria literară se aseamănă cu istoria generală prin aceea că, deși nu poate fi compusă decît de un critic formulator de valori, ea are nevoie de un cap epic care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale). Nu trebuie să pară un paradox că în istoria literară sînt mai puțin importanți scriitorii în sine, cît sistemul epic ce se poate ridica pe temeiul lor. Astfel, propunerea cuiva de a întocmi o istorie literară cu școli, texte inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filosofie... O istorie a literaturii e o adevărată comedie umană, luînd ca pretex scriitorii și se întîmplă uneori, în literaturile noi, că nu poți să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări și ieșiri (școli, curente, generații), nici o galerie suficient de complexă de eroi...

În încheiere, putem formula concepția noastră istoriografică astfel : Istoria literară este o știință cu legi inefabile și o sinteză epică".

☆

Ediția de față a fost întocmită conform dorinței pe care n-a avut răgazul nici prilejul s-o realizeze G. Călinescu însuși în

timpul vieții. Textul propriu-zis a fost reprodus după volumul *Principii de estetică* din 1939 la care s-au adăugat în ordinea decisă de autor : *Universul poeziei* după manuscrisul imprimat cu unele erori de tipar și cîteva supresiuni în „Jurnalul literar", seria a doua, București, 1948, nr. 4—5, revăzut de G. Călinescu ; *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* după „Jurnalul literar", 1947, nr. 1, de asemenea revăzut și corectat de G. Călinescu.

Am pus la addenda capitolul al treilea din *Tehnica criticii și a istoriei literare* din „Adevărul literar și artistic", nr. 917 bis din 3 iulie 1938, neinclus de G. Călinescu în volum, trei articole despre *Abatele Batteux*, *Abatele Dubos* și *Hegel ca estetician* din ziarul „Națiunea", 1947 (fișe pentru seminarul de istoria literaturii române de la Facultatea de litere și filosofie din București) și cinci articole scurte despre poetica lui *Aristot*, *André Gide*. *Paul Valéry*, *Paul Claudel* și *Alain* din „Jurnalul literar", 1939 (fișe pentru seminarul de critică și estetică literară de la Facultatea de filosofie și litere din Iași), republicate numai în volumul *Roumanian Aestheticians*, Minerva, 1972, în limba engleză. Am adăugat articolul *Poetica lui Panait Cerna* din revista „Lumea", nr. 20 din 10 februarie 1946.

AL. PIRU